

Mergulho na Meia-Praia em visita a Joaquim Bravo

JOÃO LUÍS ANTUNES SIMÕES*

Artigo completo recebido a 5 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013.

*Portugal, pintor e desenhador. Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. Frequenta o curso de doutoramento nesta Faculdade. Professor de Artes-Visuais do Ensino Básico e Secundário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: simoes.joaoluvis@gmail.com

Resumo: Neste artigo tento mostrar a multiplicidade de pontos de vista que a paisagem como género pictural oferece à contemplação, espelhando uma universalidade temática, que a transforma em médium, i.e. meio artístico de olhar e de figurar o mundo. Joaquim Bravo pinta o seu sentir e reflexão sobre a paisagem. A sua obra provoca-me uma dualidade: o entusiasmo que nasce do coração e o desafio intelectual que exige ao meu discernimento.

Palavras-chave: paisagem / Joaquim Bravo.

Title: *Diving at Meia-Praia when visiting Joaquim Bravo*

Abstract: *In this meta-paper I try to show the multiplicity of view points which landscape as a art genre conveys to contemplation, mirroring a thematic universality capable to transform it in a medium, i.e. a way how to look at and depict the world. Joaquim Bravo pictures in landscape what he is feeling and reflecting about it. His work arises in me a duality: exhilaration from the heart and intellectual challenge which demands my insight.*

Keywords: *landscape / Joaquim Bravo.*

Introdução

Visitar Joaquim Bravo no Verão era um ritual de muitos amigos seus de Lisboa, um mergulho na Meia-Praia fazia, decerto, parte da estadia. Vim a conhecê-lo mais tarde, quando vi na Fundação Calouste Gulbenkian em 2000 uma retrospectiva da sua obra intitulada “Joaquim Bravo”. Por coincidência, ou sincronia dos elementos, esta exposição também aconteceu no Verão desse ano. Aí, aceitei a sua hospitalidade criativa, mergulhei na sua obra e claro está na sua Meia-Praia.

Joaquim Bravo nasce em Évora a 7 de Dezembro de 1935. Nessa cidade é colega de liceu de Álvaro Lapa e anos mais tarde conhece António Palolo. Participa no VI salão de Arte Moderna na SNBA em 1963, onde conhece António Areal que se interessa pelo seu trabalho. A amizade com António Areal abre-lhe perspectivas artísticas e expressivas, que estão subjacentes à formação do seu pensamento pictural, cuja natureza é abstracta quer em termos de formas, quer no modo como conceptualiza a realidade visível, à qual nunca deixou de prestar cuidada atenção. De 1964 a 66 reside na Alemanha onde toma contacto com a pintura contemporânea internacional. Bravo procura uma linguagem própria, que expresse sua originalidade, tem a seu favor uma cultura artística consistente, que enquadra teoricamente o seu processo plástico. É um leitor atento de temas versando as artes plásticas e a literatura. O seu processo pictórico funda-se numa perspectiva da arte enquanto experiência física, mais do que num olhar construído a partir da estética. Contudo arte não ilustra vivências, mas é o produto da sedimentação e síntese da experiência do olhar e do sentir. Em 1966 regressa a Portugal e fixa residência em Lagos. É nos anos 80 que Bravo atinge a sua maturidade artística e realiza uma série de exposições individuais. Participa na 19ª edição da Bienal de São Paulo de 1987. As exposições multiplicam-se dentro e fora do país. Morre em Lisboa em 1990.

O conceito de paisagem é nas palavras de James Elkins *confuso* (DeLue, 2008). Essa confusão advém da sua natureza ser tão geral e contraditória sendo difícil encontrar uma linha de estudo orientadora, pois abre-se a uma diversidade de saberes e de olhares. Elkins observa que nós não a conseguimos ver porque estamos imersos nela. Nessa imersão aloja-se a experiência e por isso a obra de Bravo radica-se na universalidade deste conceito que espelha a complexidade do relacionamento humano consigo próprio e com o outro; o desenho tem uma natureza íntima, a pintura dirige-se ao espectador, na relação com o qual Bravo formula nos seus cadernos: "Desenho distância. Pintura aproximação." A paisagem é um género pictural e também é um meio de expressão artística que figura os olhares que dirigimos à natureza e às sensações que recebemos de volta. W.J.T. Mitchell diz que: "a paisagem não é um género artístico mas um medium" (DeLue, 2008). Dessa afirmação uma ponte evolui ligando tudo à paisagem. Se organizarmos esse "tudo" por disciplinas vemos como todas se correspondem com ela: pintura, natureza, ciências humanas, mítica, simbólica, geometria e matemática, para apenas citarmos algumas. Falar da paisagem é descortinar dentro de múltiplos pontos de vista, qual o que nos interessa destacar. Qual é o que interessava a Bravo? Tentamos dar resposta quando falarmos da sua poética.

Este artigo divide-se em três capítulos.

No primeiro queremos alcançar a Meia-Praia pelos caminhos pictóricos que

Bravo abriu até lá. O processo pictórico de Bravo é fascinante de seguir, de uma forma concisa podemos vê-lo orientado ao longo de três eixos. O primeiro deve a Malévitch, à nova abstracção e ao minimalismo a libertação do imperativo da expressividade; o segundo vai buscar a origem de uma displicência estética a Dada e a Duchamp; finalmente o terceiro reside numa poética de oposições que criam cintilação.

No segundo capítulo detemo-nos na visualidade da poética do pintor. A partir de alguns desenhos duplos do artista, podemos *ver* os conceitos poéticos nascidos de metáforas literárias.

No terceiro capítulo somos chegados à Meia-Praia, aí ensaiaremos uma interpretação possível desta obra pictórica.

Procuramos ver o que encerra esta pintura, concordando com Bravo, que no final sobra sempre o quadro (Freitas, 2000).

1. Chegar à Meia-Praia

A atitude de displicência estética que vemos nesta pintura de Bravo, radica-se numa reflexão continuada sobre o discurso e a realização pictural sobretudo o das vanguardas do séc. XX. Displicência no acto artístico e não face à experiência de vida que é vista como símbolo de um ponto de vista original sobre o mundo. A Meia-Praia pertence ao conjunto das obras maduras do artista. Os caminhos até aí chegar, foram passados pelo crivo da experiência, pautada por três eixos orientadores. Das experiências abstracto-expressionistas (Figura 1), Bravo reteve a liberdade do gesto, a certeza de uma relação física e ritual com a pintura e a convicção de um sabor abstracto na sua obra.

O primeiro eixo surge da reflexão sobre o suprematismo de Malévitch e a escultura minimalista que lhe oferece o sentido da forma. Forma que imana do referente visível e tem com ele uma relação não imitativa, mas a procura de sua energia essencial. O segundo trata da experimentação Dada e do gesto humorado de Duchamp, que investem leveza e simplicidade à figura dessa essência, esta radica-se no concreto da estrutura do motivo e não numa visão metafísica inefável. No terceiro, gesto e forma tornam-se os pilares da sua linguagem plástica (Figura 2), ambos são insuflados por uma poética que Bravo tornou visual.

2. Os desenhos duplos

Há uma poética imanente na obra de Bravo que se estrutura através de pares de elementos em oposição, aí reflecte-se a qualidade do número 2, como nos explica Elkins. As díades são pares de elementos que cumprem o princípio da oposição, por exemplo masculino e feminino, deste universo exclui-se um par como sal e pimenta que consideramos opostos por convenção (Elkins, 1999).

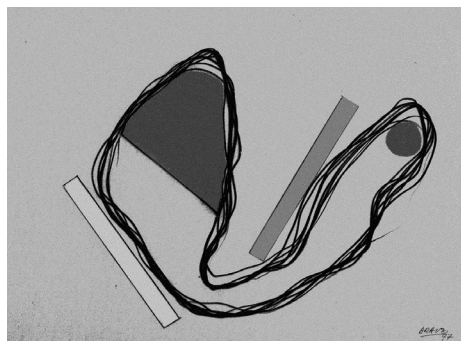
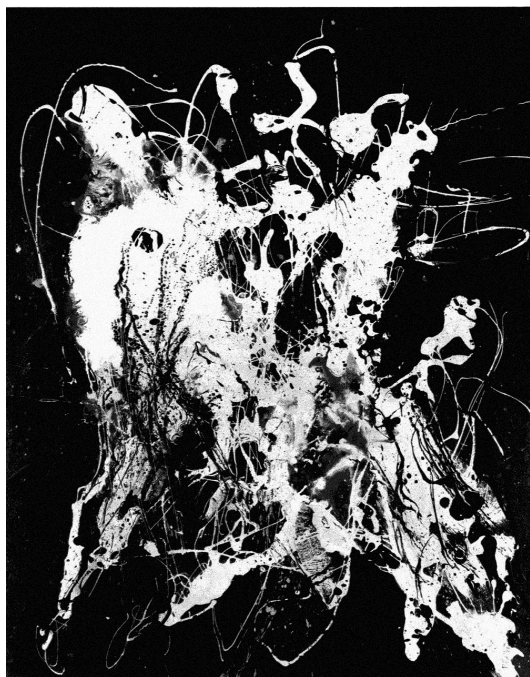


Figura 1 · Sem Título, 1963. Esmalte s/ platex – 100x89 cm.

Ass./dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Figura 2 · Sem Título, 1977. Pastel e Grafite s/ papel — 33,5 x 44,7

cm. Ass./dat. Colecção Particular. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

No número 2 inscreve-se a paisagem. Ela tem uma natureza dúplice, porque está em redor de nós e nela nos encontramos (DeLue, 2008). É nesse exterior e interior que reside a motivação de a pintar e de tudo ver como paisagem.

A poética de Bravo, na sua estrutura, releva da dualidade de forças opostas. Elkins explica que o 2 é um número instável ou se dirige para o 1, ou se conjuga numa tríade (Elkins, 1999). No caso de Bravo o dois mantém sua instabilidade formal mas tende para um como a energia dela resultante. Nessa irresolução Bravo vê o princípio do gesto criativo e a força pictural da cintilação. *Um quase nada de cintilação* era o que o pintor desejava ver surgir na sua obra, o que a tornava eficaz. A cintilação é a voz da sua poética visual e radica-se num verso de Rimbaud, que o pintor faz seu e que fala do movimento ascendente do mar em direcção ao sol. A massa (do mar) ganha a leveza da ascensão (para o sol).

O par gesto e forma pictural traduz todas as oposições e mostram a dinâmica imparável dos elementos gráficos sobre o suporte. Na recepção da obra o espectador sente no seu corpo esse movimento. O fazer do pintor é consequência desta poética, por isso ela é poiésis, é um acto de dar a ver, ou como disse Heidegger um “trazer para diante” (Poiesis, <http>). E Bravo traz *para diante* de nós essa força que detecta à sua volta.

Bravo trabalhava por séries de desenhos que poderiam ou não colapsar numa pintura. O desenho não prepara a pintura, é um caminho que se abre no imaginário, aqui e ali pontuado por pinturas. A algumas dessas séries o artista chamou desenhos duplos, o que vemos neles são investigações plásticas da duplicidade da paisagem que estava em seu espírito. Cada um dos desenhos é tratado de modos opostos. No desenho “Sem Título,” 1982 (Figura 3) vê-se uma mesma forma duplicada, a de cima sugerindo uma tridimensionalidade, a de baixo é plana, ambas sugerem uma sensação de flutuar, uma montanha flutuante. Em “Sem Título,” 1981 (Figura 4) o desenho superior tem natureza gestual, enquanto o inferior é linear e técnico.

3. Meia-Praia

O desenho duplo, intitulado “Sem Título (O Algarve não é assim tão bonito),” c. 1980, (Figura 5) mostra o perfil de uma montanha *belamente ocupada consigo própria* — parafraseando a expressão como Rilke descreve os motivos pintados por Cézanne (Rilke, 1952). Uma montanha indiferente à sobreposição caótica de marcas que parecem invadi-la por baixo. Este conflito gráfico espelha um outro de que Meia-Praia é porta-voz.

Na pintura que nos importa temos a presença da duplicidade nas duas áreas iguais pintadas de azul. Em cima a cor é lisa, em baixo tem uma textura linear horizontal que evoca a superfície do mar. Esta tranquilidade é ferida por aquilo

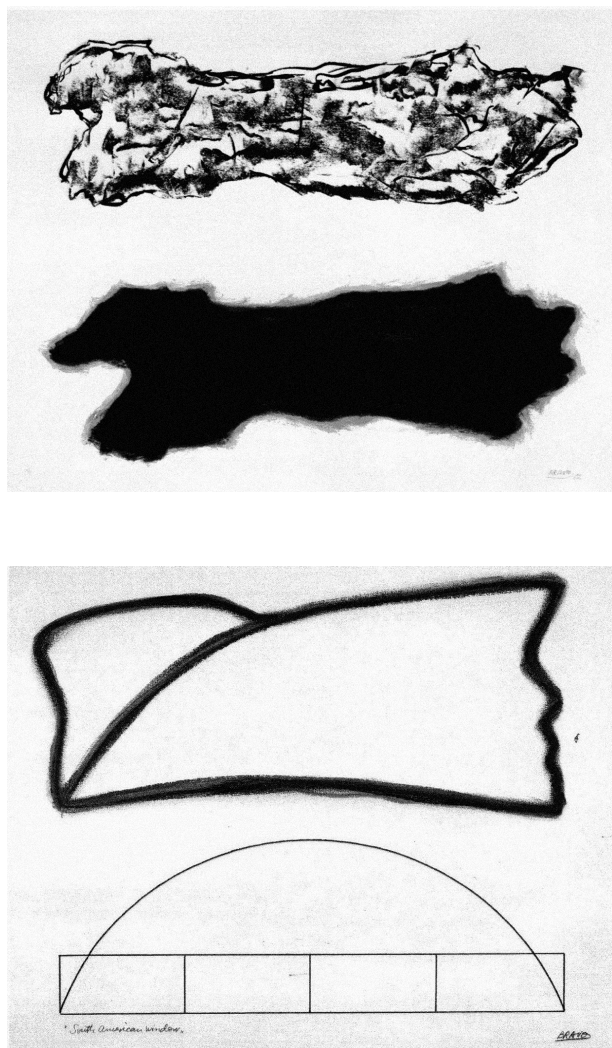


Figura 3 · Sem Título, 1982. Grafite, pastel e tinta-da-china s/ papel. 50 x 62 cm. Ass./ dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Figura 4 · Sem Título, 1981. Pastel e ponta de feltro s/ papel. 32,2 x 46 cm. Ass./ n. dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

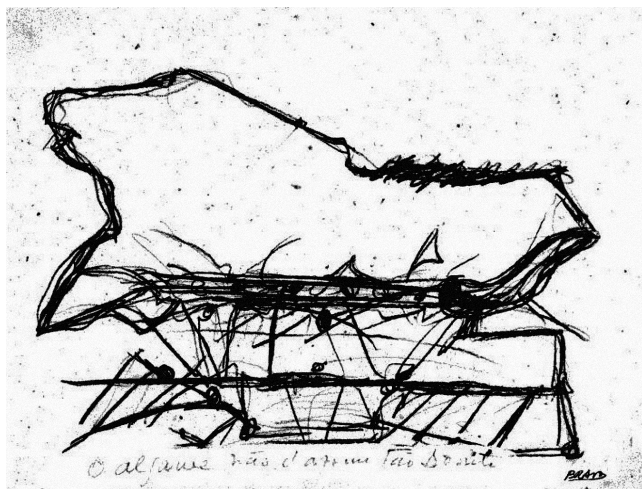


Figura 5 · Sem Título [O Algarve não é assim tão bonito]
c. 1980. Grafite s/ papel 37x47,8cm. Fonte: Fotografia: José
Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra.

que se assemelha a um barco, mas também é um colarinho arrancado a uma velha camisa. Meia-Praia evoca a duplicidade das duas metades da composição a leveza do céu, a densidade do mar, o cima e o baixo, o pintado e o colado e cujo título desliza do concreto — o nome da praia que une Lagos a Portimão — para o metafórico — uma praia que sendo meia, deixou de ser inteira. O próprio colarinho parece seguir-lhe o exemplo sendo apenas parte da camisa. Nos últimos versos da Mensagem, Pessoa escreve: “tudo é disperso, nada é inteiro. Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (Pessoa, 1987).

Michael Taussig diz que perdemos a experiência física do mar. Utilizamo-lo como função e não como elemento natural transformador. Isso acontece com a radicalização da sociedade capitalista e de consumo em que vivemos. Tudo é visto em função das leis do mercado. A praia substituiu o mar, e se ela já foi templo de introspecção hoje é mercado para o turismo de massas (Mitchell, 2002).

O colarinho evoca o barco bêbado da poesia de Rimbaud, também ele em fuga da funcionalidade humana procurando a aventura do desregulamento dos sentidos, que espelha a alquimia da alma. O barco está no poema pelo homem, um homem estropiado como o profetizou Rimbaud, como Bravo o dá a ver nesta ruína de vestuário. Mas há um brilho, uma luz nestes azuis que dão esperança à mente e ao corpo da ruína a que chamamos ser humano. O homem ocidental, o mesmo de Rimbaud, que abre o colarinho não para ir para o escritório mas para se aventurar no mar. “É a hora!” (Pessoa, 1987).

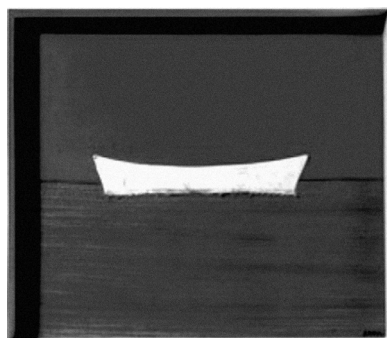


Figura 6 · Meia-Praia, 1980. Técnica mista e colagem s/ contraplacado — 66x76 cm. Ass./ n. dat. Fonte: Fotografia: José Manuel Costa Alves, Laura Castro Caldas, Paulo Cintra e Mário de Oliveira.

Conclusão

A paisagem para Bravo compreende a dimensão artística, a crítica social e política radicada numa *poiésis* fundada no sentir, que confere à realização e à recepção da obra uma dimensão ritual e simbólica. Nela reside *um quase-nada de cintilação* força pictural que traduz uma visão poética do mundo. Interessou-nos neste artista ver, na simplicidade do seu gesto pictural, na displicência estética como são combinados os elementos estruturantes, a complexidade da sua experiência humana e artística que se espelha na Meia-Praia. Ainda que o meu texto possa pecar por alguma subjectividade na interpretação da obra ela baseia-se na poesia que Bravo gostava e é enquadrada por estudos teóricos sobre a paisagem, no final de tudo dito *sobra sempre o quadro*: possamos nós mergulhar no mar inspirado que o pintor nos oferece.

Referências

Bravo, Joaquim (1963) *Sem Título*. Colecção Particular. Exposições: Galeria da Livraria Escolar Editora (111), 1964; Anos 60, anos de ruptura, 1994; Artistas em Évora no séc. XX, 1996. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 34.

Bravo, Joaquim (1977) *Sem Título*. Colecção

Particular. Exposições: 56 Desenhos 1977/80, 1991. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 95.

Bravo, Joaquim (1982) *Sem Título*. Colecção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição "Joaquim Bravo". Centro de Arte Moderna

- da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 102.
- Bravo, Joaquim (1981) *Sem Título*. Coleção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 103.
- Bravo, Joaquim (c.1980) *Sem Título (O Algarve não é assim tão bonito)*. Coleção Particular. Reprodução de pintura disponível em: Catálogo da Exposição: Modos Afirmativos e Declinações: Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta. Ministério da Cultura — Instituto de Arte Contemporânea. Museu de Évora, 18 Maio a 8 Julho 2001; Museu Arqueológico e Lapidar D. Henrique e Galeria Trem, Faro, 11 Agosto a 14 Outubro 2001; Museu Municipal Amadeo Sousa Cardoso, Amarante, 17 Novembro a 13 Janeiro 2002. p. 141.
- Bravo, Joaquim (1980) *Meia-Praia*. Coleção Maria Nobre Franco. Exposições: Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal, 1982. Reprodução de pintura disponível em: Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”.
- Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. p. 98.
- DeLue, Rachael Ziady, James Elkins — *Landscape Theory*. New York, London. Routledge, 2008. ISBN10: 0-415-96054-1 (pbk).
- Elkins, James — *What Painting Is*. New York, London: Routledge, 1999. ISBN: 0-415-92113-9.
- Freitas, Helena e Leonor Nazaré — Catálogo da Exposição “Joaquim Bravo”. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 15 de Junho a 31 de Agosto 2000. ISBN: 972-635-125-1.
- Michael Taussig — *The Beach (A Fantasy)*, in: Mitchell, W.J.T. (ed.) — *Landscape and Power*. Chicago. London: The University of Chicago Press, Second Edition. 2002. ISBN: 0-226-53205-4.
- Pessoa, Fernando — *Mensagem*. Lisboa, Editora Ática, 14ª Edição, 1987.
- Poesis <URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Poesis>>
- Rilke, Rainer Maria — *Letters on Cezanne*. New York, North Point Press, 2002. ISBN-13: 978-0-86547-639-4. (Originalmente publicado em Frankfurt: Insel Verlag, 1952).

Estranyat en el Territori / Embadalit pel Paisatge

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Espanha, artista visual. Licenciado en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departamento de Pintura. Carrer de Pau Gargallo, 4 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: L'article desenvolupa i fa dialogar la idea d'estranyesa i l'estat d'embadaliment, amb el fet d'habitar o transitar un territori i la contemplació d'obres audiovisuals, o paisatges, com espais de la pròpia experiència. Es focalitza a tres peces audiovisuals: *En la Pampa*. *Vagar en campo raso es...* (2008) de Jordi Colomer, *Honor de cavalleria* (2006) d'Albert Serra, i *Reel-Unreel* (2011) de Francis Alÿs.

Paraules claus: Estranyament / audiovisual / Jordi Colomer / Albert Serra / Francis Alÿs.

Title: *Estrangement in the Territory / Enthralled by the Landscape*

Abstract: *The article discusses and builds a dialogue of the estrangement concept and the state of rapture with the fact of inhabit in or travelling across a territory, and the contemplation of audiovisual works or landscapes, as parts of our own the experience. It focuses on three audiovisual works: En la Pampa. Vagar en campo raso es... (2008) by Jordi Colomer, Honor de cavalleria (2006) by Albert Serra, and Reel-Unreel (2011) by Francis Alÿs.*

Keywords: *Estrangement / audiovisual / Jordi Colomer / Albert Serra / Francis Alÿs.*

Introducció

El recorregut com part fonamental del desenvolupament d'una obra artística ha estat ampliament explorat en diferents manifestacions artístiques. En les tres peces audiovisuals que analitzem: *En la Pampa*. *Vagar en campo raso es...* (2008) de Jordi Colomer, *Honor de cavalleria* (2006) d'Albert Serra, i *Reel-Unreel* (2011) de Francis Alÿs, se'ns proposen situacions estranyes, com paral·leles a la 'realitat'. Els personatges es troben alienats per mitjà de la seva acció, o d'una no-acció, habitant i vagant pel territori. La mirada de l'espectador queda embadalida per la contemplació de les imatges. Segui pel grau de sorpresa, d'absurditat o d'incertesa que busquen i proposen els artistes.

1. Habitar el desert

L'artista Jordi Colomer (Barcelona, 1962) a *En la Pampa. Vagar en campo raso es...* (2008) (Figura 1), ens presenta un home i una dona caminant pausadament sota el sol implacable del desert d'Atacama, Xile. Aquest dos personatges es desplacen sense equipatge i, emplaçats en aquest paisatge monòton, reciten amb dificultat un fragment de la *teoria de la deriva situacionista*: 'errar al ras és òbviament depriment, i les interrupcions de l'atzar hi són més pobres que mai' (Debord, 1956). Durant els 4 minuts que dura la seqüència s'estableix un diàleg sobre el vagar, la precarietat, i les intervencions de l'atzar en un entorn inhòspit; en contrast amb el text que narren, el qual fa referència a un context urbà i, amb ironia, a les seves aproximacions des de l'atzar fetes pels surrealistes.

Aquesta peça audiovisual a la qual fem referència forma part del projecte 'En la Pampa' (2007-2008) juntament amb tres vídeos més, on l'artista es pregunta per la possibilitat d'habitar el desert, com a escenari, a través de la ficció. Per fer-ho, Colomer va convidar una jove parella de no-actors (a un home i una dona que no es coneixien) a viure una sèrie d'experiències. Amb la fita 'd'utilitzar aquestes situacions filmades per a crear d'altres d'identitat diferent, en temps real, a l'espai de mostra' (Colomer, 2008). Colomer cerca produir grans dosis d'imprevist. L'imprevist és viscut físicament tant pels actors com pels espectadors que contemplen les seves obres.

2. Viatge cap a no se sap exactament on

Aquest 'deambular sense meta', també present en els plantejaments de Guy Debord i les 'derives psicogeogràfiques', és en certa manera visible tant en el procés de treball com en l'obra cinematogràfica del realitzador i guionista Albert Serra (Banyoles, 1975).

Honor de cavalleria (2006) (Figura 2) és un llargmetratge on ens presenta una adaptació lliure del Quixot de Cervantes. Serra centra la mirada cap a les relacions entre els dos protagonistes, el Quixot i Sancho, que erren sense un objectiu clar. Viatgen a la recerca d'unes aventures que no arriben mai. Aquest viatge sense acció, sense èpica, ni intervals romàntics està filmada íntegrament en entorns naturals, propers geogràficament però alhora desconeguts pel director i el seu equip. Serra ens recorda el tema d'aquesta pel·lícula, i també en la següent, *El cant dels ocells* (2008): el d'un doble viatge paral·lel, cinematogràfic i vital, el dels protagonistes, i el de l'equip tècnic i artístic que els acompanya.

Per a Serra el cinema ha de tenir un efecte subversiu transformador de la vida. Però també és 'on la vida entra molt directament en l'art, tant directament que és el que està passant en el rodatge' (Pizarro, 2009: 11). El director treballa amb actors no professionals, amb amics. Sense assaigs previs al rodatge, Serra



Figura 1 · Jordi Colomer, *En la Pampa. Vagar en campo raso es...* (2008). Font: Jordi Colomer.

Figura 2 · Albert Serra, *Honor de cavalleria* (2006). Font: Andergraun Films.

Figura 3 · Francis Alÿs, *Reel-Unreel* (2011). Font: Francis Alÿs.

no dona als actors una visió completa del que han de fer, cercant així l'espontaneïtat i la llibertat creativa del moment. Els diàlegs que sorgeixen en les seves pel·lícules en són un bon exemple.

Per l'altra banda Serra busca allunyar l'espectador a nivell emocional del que està passant a la pantalla: '... un punt d'estranyament en el que estàs veient; perquè la fascinació que tu puguis arribar a sentir pel que passa a la pantalla sigui una fascinació molt pura, molt estètica,...' (Pizarro, 2009: 11).

3. Fent rodar un cercol

Francis Alijs (Antwerp, 1959) tampoc utilitza actors professionals en el film *Reel-Unreel* (2011) (Figura 3). En aquest cas nens i ciutadans anònims en són els protagonistes. L'espontaneïtat, i llibertat de moviments, dels protagonistes es fan ben visibles en el film. Ens mostra uns nens afganesos que recorren el territori a través de l'acció de fer rodar uns rodets, bobines de cel·luloide de 35 mm; amb una clara referència al popular joc infantil de fer rodar un cercol. Aquests rodets es desenrotllen al llarg del recorregut, des de la perifèria de Kabul fins al centre de la ciutat de forma hipnòtica i embadalidora.

En el transcurs del vídeo múltiples elements apareixen i desapareixen d'escena: des d'aparells tecnològics propis de la guerra, com helicòpters, fins a ramats de cabres. Però també, la pols de les carreteres i els rastres d'arquitectures en ruïna, o el contrast entre el silenci de la perifèria inhòspita i el brogit urbà, amb botzines i soroll de motors, del centre de la ciutat.

Reel-Unreel va ser produïda a l'Afganistan per la DOCUMENTA (13). A part del motiu crític de l'obra, que se'ns desvetlla cap al final del film amb subtítols en àrab. Ens expliquen que el 5 de setembre de 2001, els talibans van cremar milers de rotllos de pel·lícula als afores de Kabul. Els incendiaris no sabien, però, que estaven cremant principalment impressions copiades i no negatius originals.

L'obra ens presenta la vida quotidiana d'un territori marcat i estigmatitzat pel conflicte. El títol juga amb les paraules, al·ludint a la imatge real/irreal de l'Afganistan que transmeten els mitjans de comunicació a Occident.

Conclusions

El filòsof alemany Peter Sloterdijk utilitza la imatge del 'bloc erràtic' (2008: 27), com allò que davant d'ell no s'entén fora del seu entorn, per a introduir-nos la idea d'estranyament. També ens diu que a vegades les persones fixen 'aturades enmig del paisatge de les coses' la seva atenció en el seu jo. Essent un topar amb 'l'estar allà' com a autodescoberta personal de l'*existir*. En un bloc 'autoerràtic' la persona viu en una posició que s'estranya d'ella mateixa.

En les tres peces audiovisuals que fa esment l'article es coincideix en no

utilitzar actors professionals com a protagonistes. Aquests esdevenen personatges 'erràtics', acostat-nos prudentment a l'idea de Sloterdijk. Personatges que ens provoquen estranyament quan els contemplem i, segurament, ells mateixos també l'han experimentat duran el projecte. Aquest fet es evident en l'escena de la jove parella que es troba en l'escenari inhòspit de la Pampa, sense equipatge, però sí amb elements que causen sorpresa, un avet de nadal o una bossa de mà. Succeeix el mateix amb els personatges *quixotescos* que encarnen al Quixot i a Sancho en la pel·lícula de Serra amb unes accions dilata-des en el temps: dialogant, caminant sense saber on, esperant. O en el cas dels nens de l'obra d'Alÿs, on les situacions xoquen amb una idea deshumanitzada oferida pels mitjans de comunicació a occident, encara dècades després de la guerra, sobre l'*altre*. Uns nens que ens semblen fora de context dins del seu propi entorn.

La definició d'erràtic, del llatí *errare*, de no seguir un camí cert és molt present en el fer d'aquest artistes. Constantment fan referència a la sorpresa, allò imprevist que fa emocionant el projecte. Ja sigui treballar sense uns guions molt definits, pel grau de llibertat i espontaneïtat dels protagonistes o bé per l'entorn inhòspit on s'emplacen. Però també l'errar com 'l'acció simbòlica d'habitar el món' (Careri, 2007: 20). Aquest caminar, com a altres experiències viscudes pels protagonistes, que ha estat real amb les dificultats pròpiament físiques, però també subjectives, se'ns ofereix a la pantalla amb diferents ritmes: circulars i monòtons, pausats i dilatats, però també frenètics i incansables.

Si del fet que vivim en una societat bàsicament audiovisual i cada cop més accelerada, el concepte de paisatge va lligat amb l'imaginari visual actual, fruit d'una suma de produccions culturals i d'informació, derivats de les tecnologies i dels mitjans utilitzats per a la seva visualització i difusió. Probablement cap d'aquestes obres plantegen únicament qüestions ni sobre el paisatge i el territori, però els entorns on s'emplacen els protagonistes són especialment rellevants, així com la visualització, a la pantalla, d'unes imatges recurrents en el nostre imaginari. El desert, amb les singularitats de la Pampa, ajuda a Colomer a potenciar la simbologia que envolta a aquest territori *intemporal*. L'espai natural, proper però alhora desconegut, de Serra, sense fer localitzacions prèvies, i on els personatges es mouen entre el deambular i el descobrir, fa que els paisatges isolats siguin ambients idonis. Finalment, per Alÿs, Kabul es converteix en un emblema per a la descoberta d'un territori i d'un teixit urbà, mediatitzat pel conflicte i la guerra.

Referències

- Alÿs, Francis (2011) *Reel-Unreel*. Kabul: dOCUMENTA (13). [Consultat 2013-09-27] Vídeo, 20'. Disponible a: <URL: <http://www.francisalys.com/public/reel-unreel.html>>
- Christov-Bakargiev, Carolyn (Com.) (2012) *dOCUMENTA(13). Das Begleitbuch/ The Guidebook*. Catàleg exposició (3/3) Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN: 978-3-7757-2954-3
- Careri, Francesco (2007) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1841-5
- Colomer, Jordi (2008) *Habiter el decorat*. París, Tel Aviv, Barcelona. [Consultat 2013-09-27] Text de l'autor. Disponible a: <URL: <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=7&id=46>>
- Colomer, Jordi (2008) *En la Pampa*. Xile. [Consultat 2013-09-27] Descripció del projecte. Disponible a: <URL: <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=3&id=19&pid=25>>
- Debord, Guy (1956) 'Teoría de la deriva', a VV.AA (1977) *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta. ISBN: 978-84-7443-004-2
- Pizarro, Luis (2009) 'Albert Serra. Director de cinema', a revista *Fent Història*, butlletí n°15, 1r semestre 2009. Barcelona: Associació Catalana d'Estudis Històrics. ISSN: 1695-3622 [Consultat 2013-09-27] Entrevista. Disponible a: <URL: http://www.fenthistoria.org/blog/boletines_documentos/butlleti_fh_15.pdf>
- Sloterdijk, Peter (2008). *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-213-5